

Teatro y sociedad en la Restauración:

La Era de los Divos

Alberto Castilla

LOS historiadores de la Restauración han coincidido en afirmar que para los españoles de ese período la política era un «gran teatro» y las incidencias y sucesos políticos, como la peripecia de un drama. Un concepto teatral dominaba todos los aspectos de la vida política, especialmente la parlamentaria.

Ante tan inusitado fenómeno, se comprende que en la escena del teatro oficial (es decir, el teatro protegido o tolerado por el régimen restaurador), fuera el melodrama el género llamado a competir y alternar (sería como pasar de Herodes a Pilatos) dignamente con tan formidable rival.

El melodrama, enmarcado en España en la tradición de Don Alvaro y de Don Juan Tenorio, se configuró como arte histriónico, individualista, de gratificación lúdica y de escapismo. Sus asuntos eran siempre los mismos: el amor conflictivo, la honra, la violencia; y sus desenlaces propendían a la destrucción: espadas que matan, suicidios, fatalidades, «ajustes de cuentas», tremendismo seudorromántico, en definitiva.

Así, mientras Cánovas y Sagasta daban otra vuelta de llave a las libertades políticas de la sociedad española, empresarios como Ramón Guerrero y Felipe Ducazcal, autores como Echegaray y sus epígonos, actores y actrices como Calvo y Vico, como Mendoza y la Guerrero, vendían el producto que se les demandaba: un teatro de entretenimiento y de evasión (histrionismo antes que arte; comercio antes que comunión; espectáculo antes que literatura), pensado para el consumo, desconectado de toda realidad coetánea, con acato y servidumbre a los gustos del público.

LA CONSAGRACION DEL MELODRAMA: ECHEGARAY Y DUCAZCAL

Empresario del Teatro Español en la Restauración, Felipe Ducazcal se convertiría en

demiurgo y artífice de los éxitos de Echegaray como dramaturgo. Hijo de un impresor, Ducazcal había trabajado de muchacho junto a su padre, imprimiendo, en Madrid, durante los años prerrevolucionarios, hojas clandestinas a

favor de los progresistas. El joven Ducazcal comenzaba su aprendizaje como activista político en la Revolución de Septiembre, cuando en el día 29 del histórico mes, frente a la **muchedumbre** congregada en la Puerta del Sol, pegaba en



La Puerta del Sol, en la mañana del martes 29 de septiembre («El Museo Universal»).

la fachada del ministerio de Gobernación un gran pasquín con un letrero rojo que decía: «¡Cayó para siempre la raza espúrea de los Borbones!». Desde entonces, comenzó a ejercer gran influencia entre las clases populares de Madrid, organizándolas en manifestaciones, primero a favor de los revolucionarios del 68, después de Amadeo y finalmente de la República (1).

En las jornadas de Septiembre, se le veía repartiendo armas y arengando a las gentes en las barricadas. Entre 1869 y 1873, acaudillaba la conocida «Partida de la Porra» que, en defensa del gobierno revolucionario y tal vez organizada por el propio gobernador de Madrid como correctivo eficaz contra los excesos de la oposición, cometió un

buen número de desmanes y tropelías, asaltando la redacción de periódicos, destrozando imprentas y apaleando periodistas.

A la llegada a Madrid de doña María Victoria, esposa de Amadeo, los alfonsinos aprovecharon la ocasión para exteriorizar su antipatía e incluso hostilidad contra la nueva familia real. Las damas de la aristocracia organizaron verdaderas manifestaciones públicas contra la reina, para expresar así su disconformidad con la elevación al trono de una dinastía extranjera. Era la consigna asistir al paseo de Recoletos, por entonces de moda, luciendo sobre el vestido de majas la antigua peineta y la mantilla blanca. Cuando el carruaje real aparecía en el paseo, los aristócratas se complacían en interrumpirlo o atajarlo, mirando despectivamente a los reyes

sin saludarlos. Felipe Ducazcal, con su *Partida de la Porra*, acabó con las manifestaciones de aristócratas, enviando al paseo carruajes ocupados por mujeres de «vida airada», también ataviadas con trajes de majas, peinetas y mantillas. Las damas de la nobleza acabaron por desistir en sus demostraciones de españolismo (2).

Otro de los actos de rechazo a Amadeo a su llegada, tuvo lugar en un teatro madrileño, donde se presentaba una obrita cómico-satírica, **Maccaronini I**, en la que se ridiculizaba al soberano y a su Corte. Calurosamente acogida en el estreno, la obra prometía una larga permanencia en el cartel, pero una de las primeras noches la «Partida de la Porra» asaltó el teatro, destruyó decoraciones y butacas e incluso

(1) Véase, Antonio Espina, *El cuarto poder*, Madrid, 1960, págs. 114-126.

(2) Véase, Francisco Pi y Margall, *Historia de España en el siglo XIX*, vol. V, pág. 7 (nota).

lesionó a algunos actores y a parte del público (3). Entre los ataques o agresiones más conocidos figuraron los perpetrados al escritor Juan Rico Amat, al marqués de Zafra, al conde de Esteban Collantes y a Manuel Azcárraga, director del semanario carlista **El Papeleto**. Azcárraga y Rico Amat fallecieron a consecuencia de las heridas recibidas (4). Generalmente, estos crímenes quedaban impunes, lo que parece apoyar la hipótesis de que la «Partida» estuviera organizada o, por lo menos, amparada, por el propio gobierno.

A la caída de la República comenzó Ducazcal sus actividades como empresario, pasando a ser un hombre clave en la historia del teatro en la Restauración. Su interés por el mundo del teatro se había iniciado en su juventud, como jefe de la «claqué» del Teatro Real, con lo que comenzó a obtener grandes beneficios económicos. En distintos períodos de su vida, fue empresario de los Jardines del Buen Retiro, de los Campos Elíseos, del teatro de la Zarzuela, del Felipe, Recoletos, Variedades, Español y Novedades (5).

La gerencia de Ducazcal en el Español coincide con el apogeo de Echegaray, y con su muerte, acaecida en 1891, se iniciaría el declive del dramaturgo (6). Poseía Ducazcal la capacidad para crear, en los momentos difíciles, la apa-

riencia de triunfo, o para potenciarlos cuando eran verdaderos, organizando a la salida del teatro «manifestaciones ruidosas, en torno del coche que conducía al autor célebre, camino de su casa, a la luz de las antorchas, atronado por vítores frenéticos» (7).

Ducazcal representaba, en fin, la aparición, a nivel español, de los gérmenes de un planteamiento del arte como actividad industrial y como mercancía de consumo, manipulado por un agente comercial, en detrimento muchas veces de la creación artística, y bajo cuyo control acabarían claudicando muchos artistas y es-

critores, especialmente en el teatro.

* * *

Para muchos de los hombres de la Revolución de Septiembre, el advenimiento de la Restauración habría de suponer —por lo menos durante los años iniciales del régimen restaurado—, un alejamiento de la vida pública, de la política, e incluso, en algún caso como el de Echegaray, un clima muy adverso dentro de su propia esfera profesional, hasta decidir abandonarla. Aunque su paso al teatro, en plena madurez, no puede explicarse como el tardío despertar de una vocación, no cabe duda que, después de experimentar los riesgos y contingencias que entrañaba la

(7) A. Martínez Olmedilla, *Los teatros de Madrid*, Madrid, 1947, pág. 49.

(3) A. Espina, *op. cit.*, pág. 120.

(4) *Ibid.*

(5) *Ibid.*

(6) De su adhesión a Prim y de la hostilidad de Paul y Angulo, director de **El Combate** y enemigo del general progresista, resultó un duelo entre Ducazcal y el periodista en el que el primero fue herido de bala en la cabeza, a consecuencia de lo cual moriría años después.

Escena final de «El Gran Galeoto», drama del señor don José Echegaray (Dibujo de Ferrant). De «La Ilustración Española y Americana», del 15 de diciembre de 1880.



vida política del país, la dramaturgia se presentaba como una ocupación menos arriesgada, más estable, donde podía, a otro nivel, satisfacer sus necesidades económicas, su ansia de poder y vanidad. Tras los altibajos, zozobras y peligros de su experiencia política, la posibilidad del teatro se le presentaba ahora como un juego incruento (aunque, con el transcurso del tiempo, percibiera que también poseía sus propias leyes devoradoras e implacables), sugería algo de hilillos que se mueven, de rompecabezas que se compone y se descompone a placer; y Echegaray, habituado por la política a este ejercicio, podría aplicarlo a su nueva actividad con mayor seguri-

dad personal y con mejores perspectivas de éxito (8).

A lo largo del siglo XIX, el melodrama había perfeccionado sus técnicas y aumentaba sus recursos, para cumplir el ob-

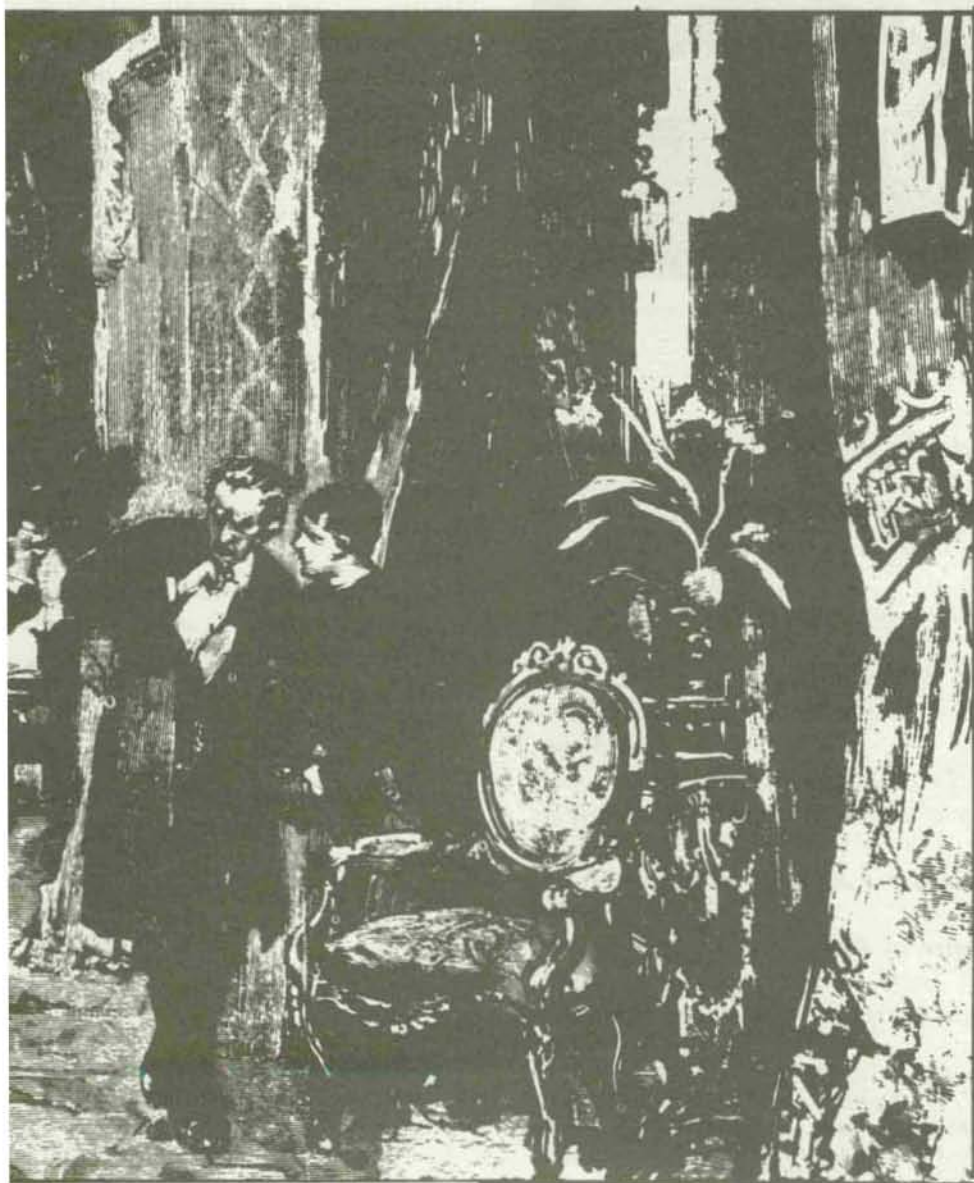
(8) *Recuérdese que Echegaray no sólo vivió intensamente (como Ministro de varios gobiernos), los vaivenes y avatares de la Revolución de Septiembre, sino que, defensor de la república unitaria y miembro de la Comisión Permanente de la I República, vio amenazada su vida con el asalto al Parlamento (donde se encontraban reunidos los miembros de la Comisión) por manifestantes federalistas, la noche del 23 de abril de 1873. Echegaray logró escapar, encontrando refugio en un prostíbulo cercano, donde pasó escondido varios días. Tras aquel suceso, Echegaray se exilió en París, regresando a España pocas semanas antes del golpe de Pavía. (Véase, Luis Antón del Olmet, *Echegaray*, Madrid, 1912, págs. 155-156; y, A. Martínez Olmedilla, *Anecdótico del siglo XIX*, Madrid, 1957, págs. 544-545).*

jetivo de evasión y entretenimiento de las masas. En Italia triunfaba Giacometti; en Inglaterra, Mackinson; en Francia, Scribe, Sardou, Bouchardy. El público del melodrama, que se estremecía con las escenas lacrimosas, los lances truculentos, con los sacrificios y sufrimientos de los buenos, cada vez más numeroso, llenaba los teatros y enriquecía a los autores.

El joven Echegaray, político librecambista e ingeniero, habría podido comprobarlo en sus diversos viajes a París, a partir de los años cincuenta, con su asistencia a los teatros donde Scribe, vigente aún, comenzaba a ceder el paso a Bouchardy, de quienes aprendió los elementos básicos que, posteriormente, aplicaría en su trabajo como autor. En París ya había nacido el teatro como industria que proporcionaba pingües beneficios a autores y empresarios, especialmente Scribe que, durante treinta años, había sido el dramaturgo favorito de los franceses, llegando a estrenar en ese período alrededor de cuatrocientas obras.

Scribe, como máximo exponente del teatro de la burguesía de su tiempo, halló la técnica precisa para alcanzar el éxito, logrando fundar «algo así como una fábrica de dramas, en la que los argumentos eran encontrados, inventados o pagados, y convertidos, como salchichas, en comestibles por los que el público estaba ansioso de gastar su dinero» (9). Sus obras, ricas en recursos, variadas de acción y deliberadamente elaboradas en sus efectos, eran la expresión general de la filosofía «mecanicista» aplicada al teatro, con el empleo de su famosa fórmula: «La pieza comienza con una clara pre-

(9) Véase, Alardyce Nicoll, *Historia del teatro mundial*, Madrid, 1964, pág. 437.





Echegaray, ministro de Fomento en 1869. (De «Blanco y Negro», del 18 de marzo de 1905).

sentación de fondo... Conociendo estos hechos por un público, todo lo que el autor tiene que hacer es empezar a tirar de los hilos de sus títeres; éstos entran y salen, y la intriga resultante retiene la tensión hasta el punto de que casi nos hace olvidar que son muñecos sin vida propia» (10).

La fórmula de Scribe podría usarse, casi literalmente, como referencia a las técnicas de Echegaray, quien, en un célebre soneto, las definía con increíble sinceridad, con innegable «distancia» y con humor:

*Escojo una pasión, tomo una
[idea,
un problema, un carácter... y lo
[infundo*

(10) *Ibid.*, pág. 438.

*cual densa dinamita, en lo pro-
[fundo
de un personaje que mi mente
[crea.
La trama al personaje le rodea
de unos cuantos muñecos, que
[en el mundo
o se revuelcan en el cieno in-
[mundo,
o se calientan a la luz febea.
La mecha enciendo. El fuego se
[propaga,
el cartucho revienta sin remedio
y el astro principal es quien lo
[paga.
Aunque a veces también en es-
[te asedio
que al Arte pongo y que el ins-
[tinto halaga...
¡Me coge la explosión de medio
[a medio! (11).*

(11) Tomado de E. Díez-Echerri, *Historia General de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1966, pág. 1.038.

Respecto a Joseph Bouchardy, en sus obras, con múltiples intrigas, ocurrían muchos sucesos en breve tiempo y el autor tenía la habilidad de no dejar un instante de distraer la atención del espectador para impedirle reflexionar en lo que había visto. **Gaspardo le pecheur, Le sonneur de Saint-Paul, Les enfants trouvés, Les orphelines d'Anvers**, entre otros títulos, triunfaban en París en los años cincuenta, en las salas del Boulevard du Temple, conocido también por el «Boulevard del crimen». Los melodramas eran servidos por actores excelentes como Frederick Lemaitre y Marie Corval (12).

Juan Mañé y Flaqué, personalidad destacada del periodismo catalán, fue uno de los escasos comentaristas que ya en 1895 acertó a vislumbrar el teatro de Echegaray como continuador del género de Scribe y Bouchardy, y a explicar su significación respecto a la sociedad de su tiempo:

«Echegaray es el hado que determina fatalmente los actos de la vida de sus personajes, sin que haya fuerza humana ni fuerza divina que logre sustraerlos a su influencia. Pues bien, esas creaciones de su fantasía, reñidas con la realidad, entusiasman a un público que se considerará realista, positivista, enemigo de ficciones. Y este público, no es un público ignorante y primitivo de las tardes de los domingos, no es el eterno niño a quien entusiasmaba Bouchardy, padre literario de Echegaray, sino el público civilizado y culto, el público que lee diarios y revistas, y hasta el público que frecuenta las aulas: en una palabra, el público que se las echa de desilusionado y positivista y pregona las excelencias de la literatura realista. Los personajes de Echegaray des-

(12) Véase, *La Grande Encyclopédie*, no. 7, París, 1915, pág. 526.

cienden en línea recta de aquellos que, esparcidos en los libros de caballería, volvieron loco a Don Quijote. Para que la semejanza sea más completa, unos y otros vienen a desfacer entueritos, con la sola diferencia de que aquéllos trataban de desfacerlos a cuchillada limpia, a usanza de su tiempo, y éstos con emplastos de retórica, a estilo de los nuestros» (13).

Pero ni Echegaray era Scribe o Bouchardy, ni la sociedad española del XIX la francesa del mismo siglo. El contraste entre ambas se daba a muy evidentes desniveles que podrían resumirse por la falta de afianzamiento en España de una burguesía con conciencia de clase. Así, el teatro de Echegaray encarnaría en muchos aspectos el espíritu de la Restauración, y la propia actividad teatral «entre bastidores» encontraría sus principios de conducta en los que

(13) Cita de Juan Mañé Flaquer, reproducida por Eduardo de Lustonó en «Don José Echegaray, íntimo», en *Nuevo Mundo*, no. 585, 23 de marzo de 1905.

regían la política de la época. La fórmula sería adornada por la ampulosidad, la forma retórica de la oratoria parlamentaria o de la ateneísta. El control del medio se realizaría a través de un sutil caciquismo de guante blanco. El concepto de teatro como empresa, a falta de una verdadera y desarrollada clase burguesa, tendría que adaptarse a los gustos de un público formado en su mayor parte por la aristocracia y por las clases medias y a las peculiaridades de la sociedad española de fin de siglo.

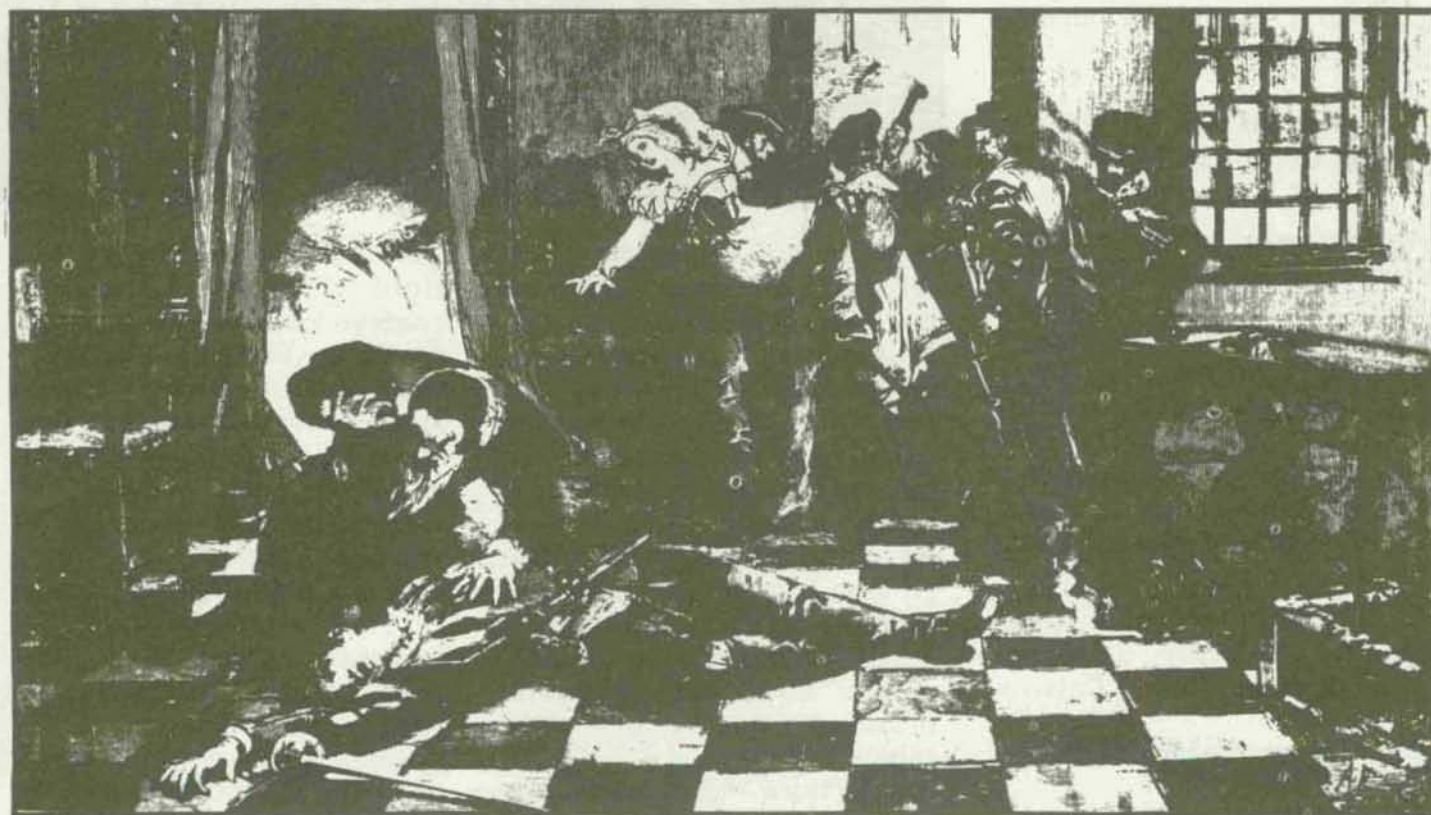
* * *

La presencia de Echegaray, durante un cuarto de siglo, como amo y señor de la escena española y sus triunfos apoteósicos, alcanzaron su punto culminante con el estreno de **El Gran Galeoto**, presentado el 19 de marzo de 1881, en el Teatro Español, de Madrid, siendo empresario Ducazcal.

Al éxito inmenso del estreno contribuyeron motivos extra-teatrales. Desde 1874, y den-

tro del marco político de la Restauración, Echegaray, ministro con Prim, con Amadeo y al comienzo de la Primera República, se había mantenido alejado de los gobiernos y de la monarquía restaurada, representando todavía, especialmente para las jóvenes generaciones, el símbolo y el espíritu liberal y democrático de la Revolución de Septiembre. Los estrenos de los primeros dramas revestían un cierto carácter de politización, y es así como puede entenderse que fueran en su mayoría estudiantes de la Universidad de Madrid los componentes de la gran manifestación a raíz del estreno, y que para ellos Echegaray pudiera ser, en cierto modo, bandería de algazara y de demostración popular (14). **El Gran Galeoto** representaba, además, un criterio contrario a la norma tradicional católica en su des-

(14) Noticias e información gráfica sobre esta manifestación estudiantil se publicaron en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de marzo de 1881.



«La muerte en los labios», drama de don José Echegaray, escena final (Dibujo de Ferrant). De «La Ilustración Española y Americana», del 15 de diciembre de 1880.

enlace (circunstancias lamentables y deplorables equívocos determinan que el amor fraternal entre Teodora y Ernesto se convierta en pasión ilícita; Ernesto, en las palabras finales, hace del adulterio una apoteosis wagneriana, «cargando» a la maledicencia pública la causa determinista que explica el paso de su afecto por Teodora a pasión). El melodrama pareció como la obra de la oposición democrata y progresista. Algunos periódicos atacaron el desenlace como afrenta a la moral, escarnio de la religión y forma teatral de la filosofía materialista, echando de menos «el soplo vivificante de la moral cristiana» y «lamentando que el desenlace estuviera fuera de la realidad moral» (15). Para otros, Echegaray, con su nuevo drama, venía limpiamente «a proclamar la fuerza incontrastable del mal» (16). El estreno de *El Gran Galeoto* supondría el momento decisivo en la irresistible ascensión de Echegaray como dramaturgo y la consagración del melodrama en la escena española.

LA HORA DEL «MASCULINISMO»: CALVO Y VICO.

Al comienzo de la Restauración, en la década de los setenta, el Teatro Español (inicialmente Corral de la Pacheca y después Teatro del Príncipe), ostentaba la decanatura de los teatros madrileños; lo subvencionaba el Municipio y ofrecía temporadas de teatro «serio» español, clásico y moderno.

La atención y control de su escena corrían a cargo de dos actores de fama, Rafael Calvo y

(15) «Crónica de teatro», *La Fe*, Madrid, 29 de marzo de 1881.

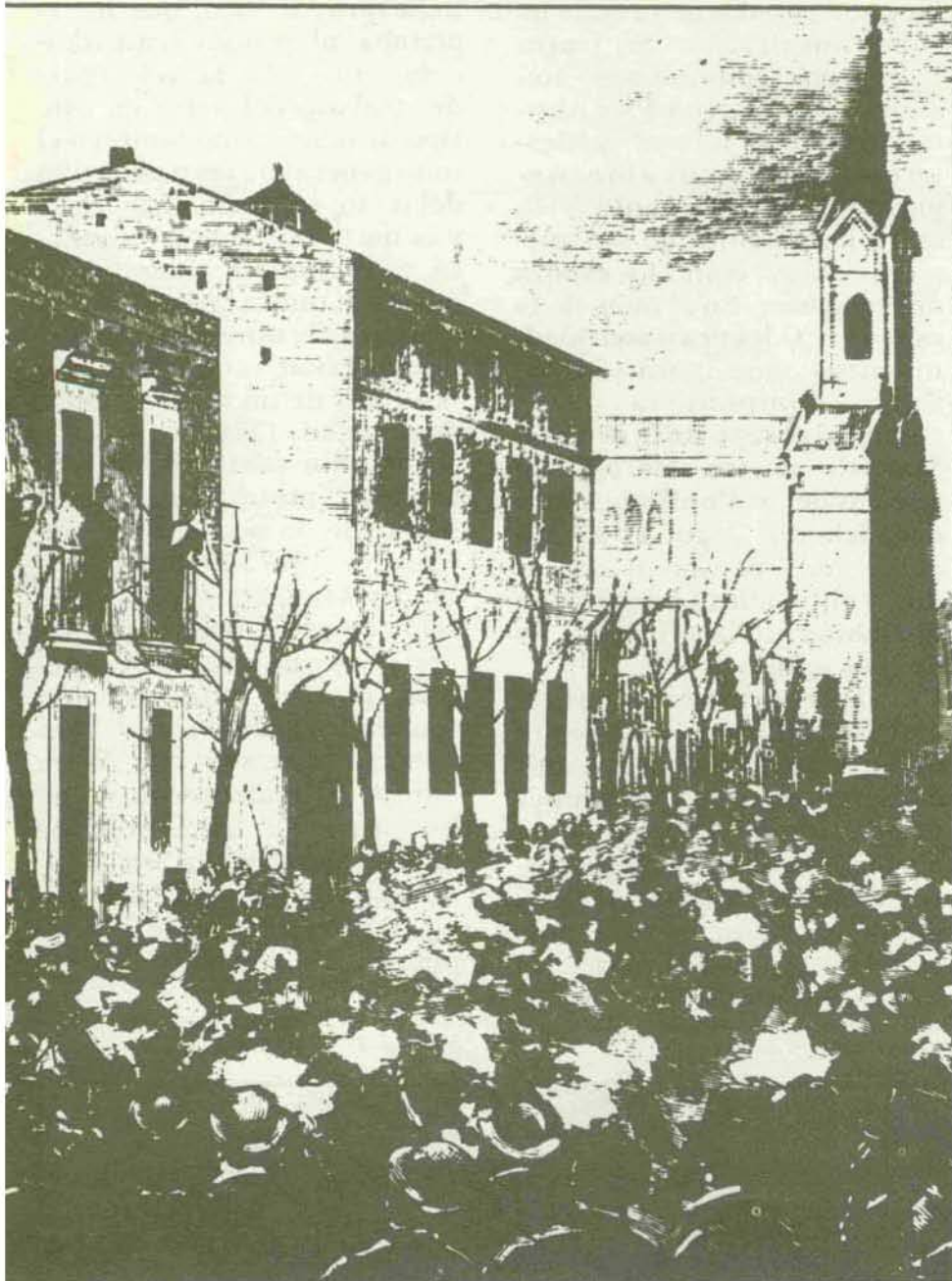
(16) Peregrin García Cadena, «Los teatros», en *La Ilustración Española y Americana*, 30 de marzo de 1881.



Antonio Vico. Su estilo de interpretación conservaba la secuela del teatro romántico de protagonistas exaltados y heroicos, que configuraron ya a principios de siglo la imagen del divo, a la manera de un Isidoro Máiquez. Este proceso había desembocado, con el advenimiento del «realismo», en una interpretación mecanicista y artificiosa del énfasis gestual, y en una tiranía del primer actor sobre el hecho dramático, que a él se supeditaba.

Era la hora del «masculinismo». No sólo tenían que ser obras de protagonista varón,

sino que debía su nombre dar título al drama: *Traidor, inconfeso y mártir*; *Cid Rodrigo de Vivar*, *El alcalde de Zalamea*; *Guzmán el Bueno*, *Don Juan Tenorio*, *Juan José*, pertenecían a este repertorio. Algunos ejemplos pueden ilustrar su técnica de actuación «realista». Rafael Calvo había desempolvado el *Don Alvaro*, con el que obtuvo un clamoroso éxito. Recordando la reposición escribía un comentarista: «Hoy, en la escena del despeñadero lo que se arroja por éste, de ordinario, es un maniquí, que sustituye al actor mediante un juego escéni-



co. Pero Rafael Calvo, que todo lo hacía concienzudamente, se arrojaba de veras desde una altura de varios metros. Para recogerle, se disponían colchonetas y varios dependientes del teatro, que tenían que sujetarle en plena posesión de su papel; caía convulso y en la más exaltada tensión nerviosa» (17). Considerado por su técnica actor «poseído», Calvo rechazaba el estudio reflexivo de su papel y confiaba su éxito a la intuición

(17) José Deleito y Piñuela, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, Madrid (s. f.), pág. 41.

o «arranque del momento». A veces, en un intermedio, en su cuarto o en el saloncillo del Español, preguntaba a un amigo en qué pasaje del acto siguiente quería que arrancara el aplauso. Y por muy insignificante que el pasaje fuera, allí, indefectiblemente, suscitaba el actor el entusiasmo del público (31). En las luchas en escena se mostraba exaltado y belicoso hasta la exageración. Según testigos presenciales, cuando combatía con comparsas, «los acuchillaba sin piedad habiendo

(18) *Ibid.*, pág. 27.

Los estudiantes madrileños politizaron la presentación de «El Gran Galeoto», convirtiéndola en la obra de la oposición democrática y progresista, participando en una gran manifestación que recorrió las calles hasta llegar a la casa del autor. (De «La Ilustración Española y Americana», del 30 de marzo de 1881).

herido y lastimado a unos cuantos» (19).

Antonio Vico era el polo opuesto de Rafael Calvo. En las más dramáticas y difíciles situaciones de las obras de mayor importancia, era dueño absoluto de sus facultades mentales: «Exteriorizando los más hondos y tiernos sentimientos, las pasiones más exaltadas, vivas y tempestuosas, por dentro estaba sereno y frío, como si aquello no fuera con él y como si no hiciera nada de particular. Era de los que consiguen separarse del personaje que interpretan y ser, como queda dicho, un espectador más» (20). Como Calvo, también Antonio Vico hacía gala de recursos y efectos, y estaba especialmente dotado para el instante trágico, figurando el agonizar y el morir en escena entre sus especialidades.

La tendencia de la sociedad española a polarizarse alrededor de las figuras de la época y a enfrentarlas, era una práctica sustancial a la actividad de estos dos actores y ejemplifica el dualismo de la acción mítico-destructiva de la mayoría hacia su héroe: En el drama, Calvo y Vico; en la ópera, Gayarre y Marsini; en la política, Cánovas y Sagasta; en la tauromaquia, Lagartijo y Frascuelo. En la rivalidad existente entre Calvo y Vico, no era raro que en el anfiteatro del Español viquistas y calvistas salieran a puñetazos. Los primeros se mofaban de las «piernas torcidas» de Calvo, y los segundos, del abdomen de Vico. Esta tendencia a la ridiculización, esta manifestación

(19) Francisco Flores García, *Memoorias íntimas del teatro*, Valencia, (s. f.), pág. 146.

(20) *Ibid.*, págs. 149-150.

de crueldad no era nada nuevo, por cierto, en el antiguo Corral de la Pacheca, que ya había cobijado feroces ataques a Ruiz de Alarcón por sus defectos físicos.

En el teatro español del siglo XIX, los autores más celebrados encontraban el intérprete adecuado a sus obras, y el primer actor, el autor a su justa medida: José Zorrilla a Carlos Latorre; Manuel Tamayo a Joaquín y Victorino Arjona y a Teodora Lamadrid. Echegaray, al principio, a Antonio Vico y Rafael Calvo, y después a Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero.

En el caso de Echegaray, la influencia de determinados actores se puede advertir en sus producciones dramáticas, confeccionadas a veces a la medida de un intérprete determinado. Este hecho ya había sido apuntado por Azorín, quien lo consideraba de decisiva importancia en la dramaturgia echegarayana: «Echegaray se encontró con Vico y con Calvo, dos admirables, sober-

bios actores, dos actores de fecunda inspiración. Su teatro estaba en consonancia con ellos y ellos, Calvo y Vico, contribuyeron a formar y desenvolver su dramaturgia» (21). Para Antonio Vico escribiría alguna de sus primeras obras, como **La esposa del vengador**, **En el puño de la espada**, y **O locura o santidad**, mientras que para Rafael Calvo compondría obras como **En el seno de la muerte**, **Mar sin orillas**, **Haroldo el normando**, y **Conflicto entre dos deberes**. Algunas fueron elaboradas pensando en los dos, y entre ellas **La muerte en los labios** fue la primera y la de más éxito.

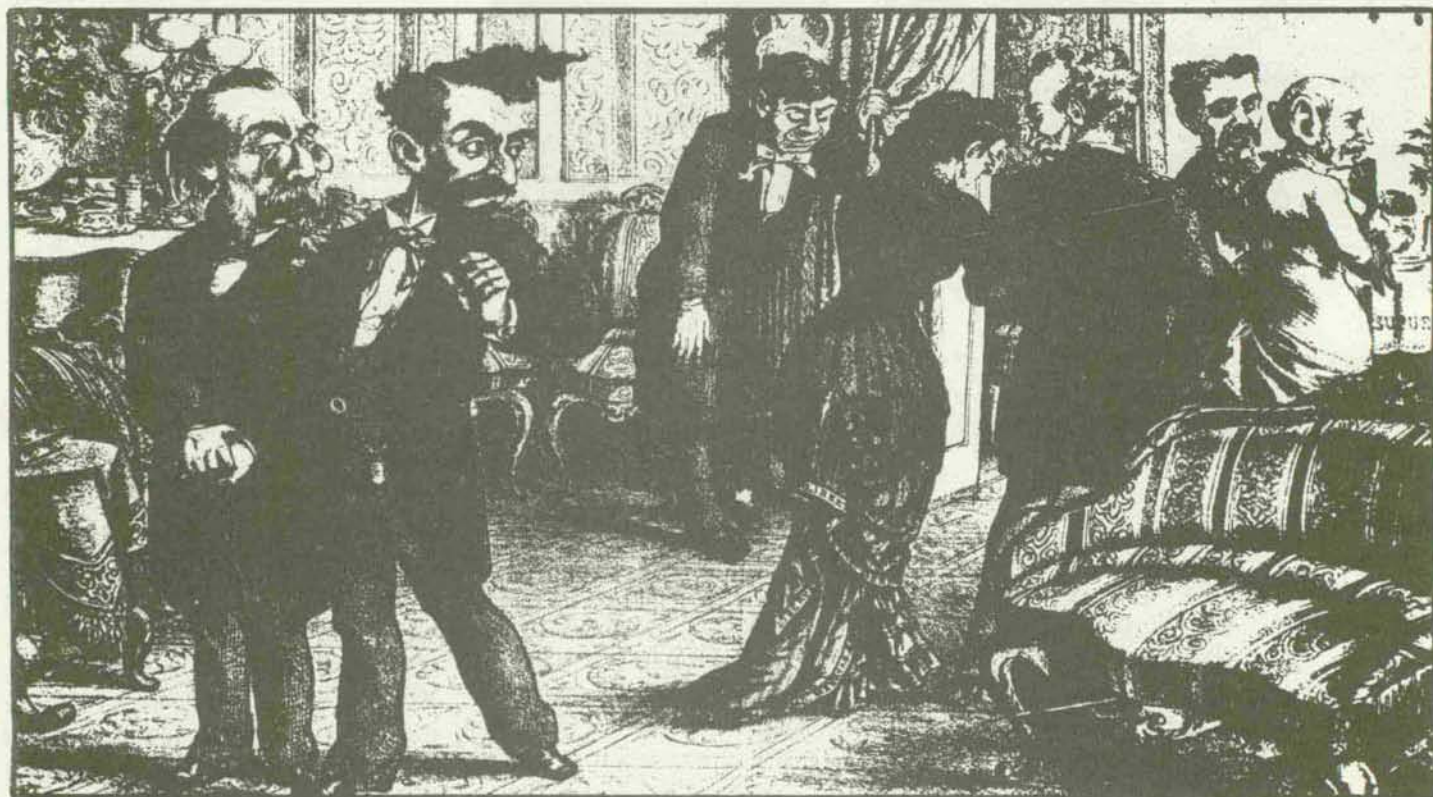
Una de las primeras obras escritas para la compañía Calvo-Vico, **O locura o santidad**, representaba el primer gran éxito de Echegaray, la aceptación unánime de su teatro y tal vez la obra más elogiada en su primer período como autor. La dedicatoria de

Echegaray a Vico, que interpretaba al protagonista, descubre no sólo la relevancia del trabajo del actor en este tipo de teatro, sino también el tono general de teatralización del texto: «Usted bien merece, y es harto humilde recompensa, ya lo conozco, a cambio de tantos y tantos gritos desgarradores, de tantas maravillas de expresión, esta muestra de gratitud, de mi admiración y de amistad» (22).

O locura o santidad fue presentada, ante un público entusiasmado, la noche del 11 de enero de 1877. El protagonista, don Lorenzo, «sabio y filósofo», es presentado como padre y marido modelo y, además, goza de una situación económica privilegiada. Tras haberse opuesto por largo tiempo al matrimonio de su hija, asiente a él. Descubre por una antigua criada (en realidad, su madre), que su fortuna, legalmente, no le corresponde. La clave de la obra re-

(21) Azorín, «El verso en el teatro», en diario ABC, 5 de abril de 1917.

(22) José Echegaray, *Teatro escogido*, Madrid, 1957, pág. 375.



La última escena del primer acto de «El Gran Galeoto» es adaptada a otra: «Cena Política» en casa de Sagasta, nuevo Presidente de Gobierno. Mientras los invitados se dirigen a la mesa, Sagasta observa con recelo a la pareja formada por su propia esposa con Víctor Balaguer, Presidente del Congreso. («La Mosca», del 23 de abril de 1881).

side en una carta escrita por la que creía ser su madre, momentos antes de la muerte de ésta, en la que se explica la situación: El padre era muy rico, ella, muy pobre. No tuvieron hijos. Conocía el esposo que una enfermedad incurable minaba rápidamente su existencia. Loco de amor, en el último instante, quiso asegurarle su fortuna. Buscaron un niño... Juana, la criada, conoce el secreto, y les ayuda: cede su propio hijo, Lorenzo, para que pase por heredero del matrimonio millonario. A partir de aquí, se esboza el problema de conciencia: o renunciar a todo, devolviendo una herencia que ilegítimamente posee, o envilecerse con una fortuna que considera como un robo. Basándose en la carta, decide renunciar, pero aquélla ya ha sido quemada. Aun así, Lorenzo insistirá en la renuncia, lo que algunos consideran como «locura» y otros como «santidad». A pesar de la aparente aspiración de Echegaray a plantear a su público un problema de conciencia y de la inclinación de su héroe hacia una perfección moral, lo que un análisis del texto pone al descubierto es, fundamentalmente, la maestría y el control de las técnicas del melodrama: La «carta» que, como de costumbre, descubre los grandes secretos y plantea los terribles conflictos. Unos padres que no son tales padres, un hogar que deja de serlo, el reconocimiento de la madre verdadera en la antigua criada y, en general, la influencia incontrollable y decisiva de los hechos pasados en la vida presente. En alguna ocasión, Echegaray escribía una obra con dos grandes papeles, dos protagonistas confeccionados a la medida de Calvo y Vico, acomodándose a las específicas facultades de cada uno. En **La muerte en los labios**, circ-



Díaz de Mendoza y María Guerrero en «La Estrella de Sevilla», atribuida a Lope de Vega. («Le Théâtre», París, octubre de 1898).

nada en 1880, sobre el fondo histórico de la reforma protestante en Suiza, se oponían Calvo y Vico, éste en el papel de Walter, lugarteniente de Calvino, y el primero en el de Conrad, defensor del amor, oponente de Walter y, sin saberlo, hijo suyo. Una parte del éxito se debió, sin embargo, al anticalvinismo de la obra. La acción se desarrollaba en el siglo XVI, a las orillas del lago Ginebra, centrándose el drama alrededor de la figura de Miguel Servet. Al levantarse el telón, Conrad esconde a Servet en la casa de su amada Margarita, donde

también se encuentran, accidentalmente, Walter, fiero calvinista que fue recogido en la calle, donde había caído enfermo, y Jacobo, un físico avanzado, de ideas heréticas. De este modo, y por distintas peripecias, se reúnen en una misma sala un furibundo calvinista, el librepensador Servet, el discípulo Jacob y los amantes Conrad y Margarita. Mientras Servet confía en Jacob y le muestra el libro por el que sufre persecución, el inquisitorial Walter descubre el texto y la identidad de su dueño, avisando a Calvino. A partir de este instante, los recur-

sos favoritos de Echegaray comienzan a surgir y a producir su efecto. Se revela el hecho de que Conrad es hijo de Walter, dándose así el reconocimiento entre un padre y un hijo que ignoraban su relación familiar. Tras numerosas peripecias, que recuerdan las técnicas de la novela bizantina, Walter denunciará finalmente a Margarita por encubrir a Servet, y Conrad, su amante, morirá a consecuencia de las heridas recibidas en la lucha entre los partidarios de Servet y la fuerza inquisitorial. Acciones conocidas del teatro de Echegaray, se engranan y se suceden con ritmo ascendente en el transcurso de la obra: luchas, torturas, muertes violentas, conflicto retórico entre opuestos deberes y, al final, el sacrificio del inocente.

A pesar del cuidado de Echegaray en crear dos protagonistas de igual relevancia, Calvo, en su papel de Conrad, se consideró postergado, y Echegaray, para compensarle, «compuso otra obra en que, indiscutiblemente, fuese para él el puesto de honor y Vico desempeñara un papel de menor importancia» (23). Así nació **El Gran Galeoto**, su «obra maestra». Calvo haría de Ernesto, joven apuesto, delicado, y calumniado por todo el mundo. Vico sería su segundo padre, generoso, confiado, leal, lanzado por la calumnia y la murmuración hacia la lucha y la muerte. Pero esta vez fue Vico quien consideró que el papel era inferior a sus merecimientos y se negó rotundamente a presentarlo, siendo sustituido en el estreno por un actor «barba» de la compañía.

Conflicto entre dos deberes, presentada por la misma compañía en diciembre de 1882, y protagonizada de

nuevo por Calvo, es una obra que permite explorar la función y la relación del autor, actor, empresario y público en el teatro de Echegaray. Así era su asunto: El joven abogado Raimundo tiene un protector, don Joaquín, de cuya hija está enamorado y por la que es correspondido. Raimundo piensa que el protector no verá con buenos ojos esta relación, pues mientras la muchacha es muy rica, él no tiene otra propiedad que la de su profesión, que ahora comienza, y su trabajo. Cuando ya ha decidido salir para América, don Joaquín, al corriente de todo, acepta la boda. La felicidad parece descender sobre las dos familias, pero pronto se plantea el conflicto: la hija de don Joaquín tiene una antigua amiga de colegio, cuyo padre fue asesinado por un desconocido que le robó un millón al producirse el hecho. Las pruebas del crimen son unas cartas cerradas que ella entrega al abogado, el cual se encargará del caso y, si lo hubiere, del proceso. Pero el asesino resulta ser, nada menos, que don Joaquín, es decir, el padre de su prometida. Así se plantea la tesis de la obra, el conflicto entre dos deberes, entre la gratitud, que le instiga a destruir los documentos que se le han entregado y que acusan a su protector, y la conciencia y el honor de su profesión, que le imponen la obligación de esclarecer el crimen por medio de las cartas. Cuando, bien avanzado el tercer acto, la madeja está más enredada, el autor lo resuelve con un duelo y con un difunto a breve plazo: el protector de Raimundo se levanta la tapa de los sesos para facilitar el desenlace y la felicidad

de los novios. En **Conflicto entre dos deberes**, Echegaray vuelve a hacer acopio de sus procedimientos habituales: Se trata de cálculos logarítmicos, de hacer todas las combinaciones posibles con los datos fundamentales utilizados en la confección de la obra, para obtener de su auditorio la respuesta emotiva y palpitante. Que lo consiguió plenamente no queda lugar a dudas, como lo muestra la crítica de la noche del estreno:

«A la conclusión del segundo acto el éxito estaba ya decidido, y de una manera tan franca, tan general y tan tumultuosa como no hay memoria en las tablas. No recordamos, en efecto, una interrupción de escena como la que ocurrió anoche cuando Raimundo (Rafael Calvo), se decide y dispone a quemar las



En el homenaje a Echegaray en el Teatro Real, la noche del 18 de marzo de 1905, el noventa por ciento de palcos y plateas lo ocupaban miembros de la aristocracia. («La Ilustración Española y Americana», Madrid, 30 de marzo de 1905).

(23) J. Deleito y Piñuela, op. cit., pág. 32.

cartas, vencido por el corazón y ahogada su conciencia. Una de esas frases que abundan en la lírica de Echegaray, enardeció, entusiasmó, enloqueció al público; y no quiso éste que continuase la representación sin que se presentase el autor para saludarle entre aclamaciones. Rafael Calvo se resistía a cortar la escena en lo más culminante de la situación y destruir el efecto del acto: sabía bien que Echegaray había triunfado y que esperando algunos minutos más, nada perdería su gloria... En vano hizo señales al público, sin cambiar de actitud y gesto dramático, de que esperara aún; los espectadores, con verdadero frenesí, no querían atender a la escena, pidiendo la presencia del genio admirable que de tan violento modo arrebatada; Calvo cedió al fin con

disculpable además de desatención para con el público, ciertamente, y Echegaray apareció en las tablas magníficamente abrumado por una ovación indescriptible» (24).

Respecto a las grandes manifestaciones populares que, promovidas por Felipe Ducazcal, se organizaban a la salida del teatro, la noche del estreno, el crítico de *El Liberal* concluía su crónica de esta forma:

«A la una y media, cuando nos retiramos hacia la redacción, vimos hacia la calle del Arenal un clamoreo inmenso, que se extendía por las calles vecinas entre oleadas musicales. Se oían «vivas», algo como un movimiento popular y revolu-

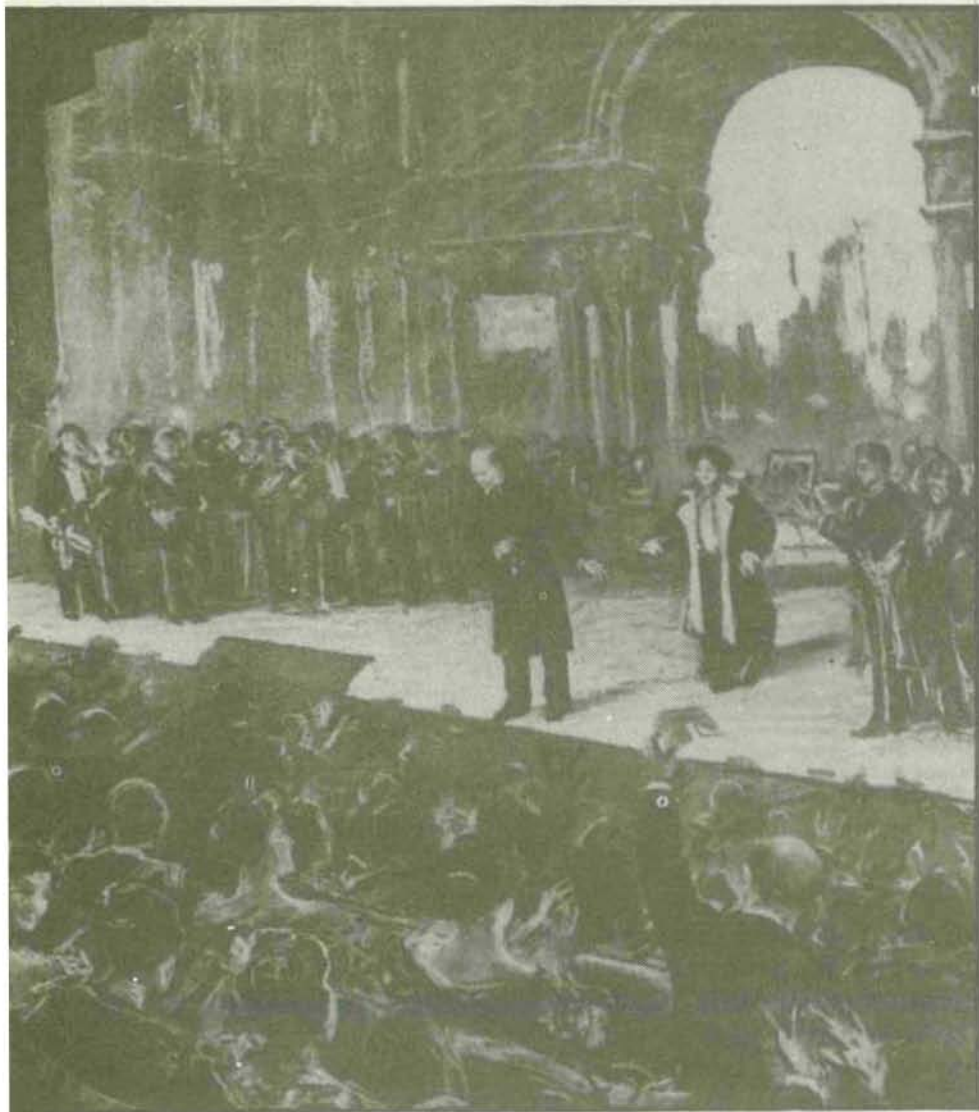
(24) «Crítica de teatro», en *El Liberal*, Madrid, 15 de diciembre de 1882.

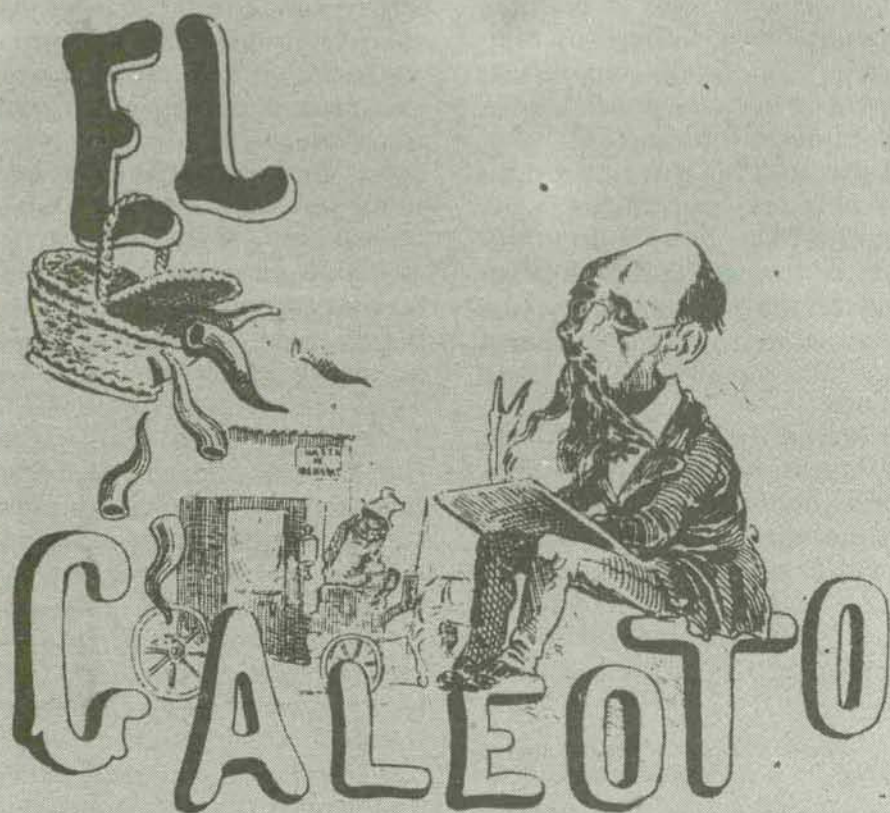
cionario. Acudimos presurosos, y vimos un cortejo numeroso de hombres con teas chisporroteadoras; y en medio de este peligroso círculo de fuego, un coche de alquiler, que avanzaba lentamente, dejando adivinar por la majestad del paso, la majestad del genio que indignamente contenía. Delante de las teas una charanga entonaba piezas nada alusivas al acontecimiento. Nosotros oímos un «quadrille» célebre: ¡Viva Echegaray! ¡Viva don Rafael Calvo! ¡Viva el gran autor contemporáneo! Era el personal del teatro Español que acompañaba al genio y ponía en conmoción a Madrid. Algunos transeúntes —gente iliterata—, creyeron que era el viático. Las teas y los ecos de aquel cancan triunfal, se perdieron en dirección del barrio de Pozas. Dicen que Echegaray se asomó a la ventanilla del coche, y que dijo modestamente:

—¡Señores, un cadáver de referencia y dos muertos casi vistos, no merecen tanto!» (25).

De la empresa formada por Ducazcal y Echegaray con Calvo y Vico en los años ochenta, saldrían las primeras tentativas para abrir un mercado hispanoamericano. El primer viaje lo realizó Rafael Calvo, en 1883, con compañía propia, merced a un anticipo de «catorce mil duros» adelantados por la Banca española. En América se le tributó una extraordinaria recepción; y volvió rico a España, en 1886, para morir dos años más tarde. También Vico intentaría la empresa teatral en América, pero su estancia de dos años en diversos países americanos fue una peregrinación desastrosa. Cuando había decidido regresar a España, moría en un naufragio en alta mar, frente a las costas de Cuba (26).

(25) Véase, F. Flores García, *op. cit.*, pág. 229.





**Buscando el arte en lo ignoto
y lo bello en lo profundo,
dió D. José á todo el mundo
papel en el GALEOTO;
¡el dique social, ya roto!
donde vá á parar, no sé,
tanta audacia, D. José;
¡hacer cargar con el cesto
á todo el mundo!... protesto
por más que lo diga usted.**

Todo el mundo.

Primera página del folleto satírico, sin datar (¿1881?), firmado por Cabrero, recogido en la «Enciclopedia de la Prensa Periódica», compilada por don León María Carbonero y Sol de Merás (Hemeroteca Municipal, Madrid, págs. 214-227).

LA ALIANZA DE LA NOBLEZA Y DE LA BURGUESIA: LOS MENDOZA-GUERRERO

A la muerte de Calvo, asumió

la dirección del Español su hermano Ricardo, en colaboración con Donato Jiménez. Ambos lucharon por mantener la hegemonía y el prestigio. Siguieron asociados a

Echegaray y estrenaron sus obras. Ricardo, imitador de Rafael, no pudo mantener la altura histriónica de éste y de Vico y, además, era ya un actor que comenzaba su declive. La aparición de Ramón Guerrero significaría una nueva etapa en la historia del antiguo teatro del Príncipe y en el desarrollo de la industria del teatro en España.

Ramón Guerrero había hecho su pequeña fortuna en Francia, como tapicero y, al regreso, consiguió la contrata como «atrezzista» del Español y de otras salas madrileñas, desde donde cultivó la amistad de aristócratas, de escritores y artistas. En esta atmósfera creció su única hija, María Guerrero, en quien había concentrado el padre todos sus esfuerzos para que ocupara el lugar de los «divos» desaparecidos o en retirada forzosa. Mariquita, que, según un apoloquista, «conocía idiomas, tocaba el arpa, recitaba y cantaba con gentil desembarazo» (27), fue educada en un colegio francés y estudió declamación con Teodora Lamadrid. En 1885, a los dieciocho años, debutaba en el teatro de la Princesa con la comedia **Sin familia**, de Miguel Echegaray, hermano de José.

El desplazamiento de Ricardo Calvo, primero por la Guerrero y después por Mendoza, es uno de los ejemplos aleccionadores de la realidad del «teatro por dentro», en el desarrollo de la industria teatral en España. En 1890, ingresa María Guerrero como «damita joven» en la compañía del Español. Allí se estrechó la relación entre Ramón Guerrero y Echegaray, cuyas últimas obras continuaban supeditadas al primer actor, Ri-

(27) J. Deleito y Piñuela, op. cit. pág. 89.

cardo Calvo. Poco tiempo después, Echegaray sorprendería a todos, especialmente a aquél, con la lectura de una comedia de humor con papel protagónico para la Guerrero, pensado para ella. El estreno de **Siempre en ridículo** provocó entre los actores una enorme tensión y la salida de la Guerrero de la Compañía. Su viaje a París por unos meses, para estudiar con Constant Coquelin, suponía la maniobra final para el planeado lanzamiento de la actriz.

Mientras tanto, el teatro Español, que presentaba un aspecto ruinoso desde hacía ya varios años, era cerrado por el municipio de Madrid, por reformas. Al regreso de París, Mariquita, siempre de la mano de su padre y con Echegaray como dramaturgo, encabezaba una nueva compañía en la Comedia. Las tres temporadas realizadas en esta sala introdujeron un cambio de orientación en el concepto histriónico: el «feminismo» en el teatro. Con el reestreno de **Sí vos non vobis**, en 1892, obra dedicada a la actriz, la crítica más audaz aventuraba la existencia de un amor platónico;

en esta obra, Echegaray escribía su propio drama, su amor por la Guerrero: un sesentón se enamoraba de una joven, le daba cultura, estimación, amor; pero al fin llega el compañero de juegos y se la lleva (28). Después siguieron otras obras en el mismo teatro, siempre con papel de heroína para ella: **Mariana**, 1892; **El poder de la impotencia**, 1893; **La rencorosa**, 1894; **El estigma**, 1895. Ricardo Calvo, sin trabajo al cerrarse el Español, acabó pasando a la Comedia, aceptando la hegemonía de la Guerrero y quedando él como primer actor.

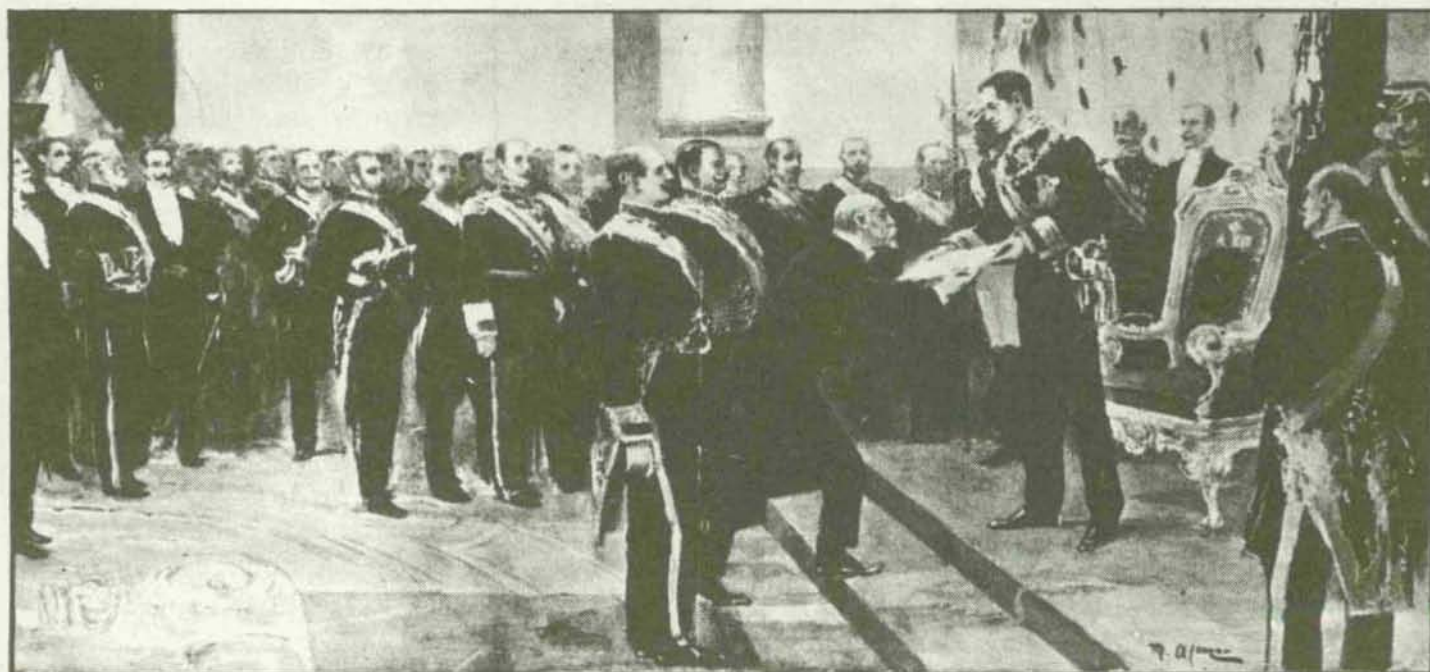
A principios de 1894, el Español continuaba cerrado, sin que las reparaciones que decidieron su clausura hubieran sido efectuadas. Ese año es anunciado en pública subasta. En julio, el actor Emilio Mario le escribía a Galdós: «El padre de la Guerrero ha estado ocho días en Madrid gestionando la concesión del teatro Español. Promete hacer las obras de reparación que han de importar cien mil pesetas. Ofrece cinco

obras de don José Echegaray, dos de usted y una de Guimerá; promete poner de director artístico de la compañía a don José Echegaray y a doña María Guerrero de primera actriz. También nombra un comité para la administración de obras en que figuran Echegaray, Galdós y Guimerá. El Ayuntamiento, en vista de que no puede dar el teatro si no en pública subasta, determinó tomar en consideración esta oferta, dar cuenta de ella en sesión y sacarlo según está previsto a subasta, aceptando la proposición más conveniente» (29). Enseguida salió a concurso. Ramón Guerrero lo pidió y lo obtuvo del Municipio regido por el conde de Romanones, «nuestro alcalde», como Mariquita lo llamaba. La compañía se instaló en él en enero de 1895, con la incorporación de una nueva figura: Fernando Díaz de Mendoza.

Mendoza representaba una aristocracia española en proceso de decadencia. Casó con la hija de la duquesa de la To-

(28) Véase, Rafael Manzano, **María Guerrero**, Barcelona, 1959, pág. 44.

(29) Soledad Ortega, **Cartas a Galdós**, Madrid, 1964, pág. 375.



En el Senado, Alfonso XIII hace entrega a don José Echegaray del diploma y la medalla del premio Nobel de Literatura. («La Ilustración Española y Americana», 30 de marzo de 1905).

re y había frecuentado el teatro privado de su palacio como actor aficionado. En 1890 se encontraba viudo, arruinado y sin una preparación profesional que le permitiera adaptarse a los nuevos tiempos y a la nueva clase. El teatro era, prácticamente, su única salida. En enero de 1891 se presentaba en teatro comercial con **Don Alvaro**, y comenzó su relación con la Guerrero y con Echegaray. Comenta Sassone que Mendoza «recibió un día un telegrama de Ramón Guerrero que le contrataba con diez duros diarios, el salario diario de un obrero no alcanzaba a un duro, en el primer teatro de España, como galán amoroso, al lado de la María Guerrero y de Ricardo Calvo, señor» (30).

Inevitable ya la hegemonía de

(30) Felipe Sassone, *María Guerrero la Grande*, Madrid (s. f.), pág. 61.

la Guerrero, la inmediata y última gran humillación para Ricardo Calvo iba a ser la rápida ascensión del aristócrata por la escala de los actores hasta sobrepasarlo, a pesar de sus limitadas dotes de actor: «Mendoza era siempre Mendoza, bajo la cota de malla o bajo el frac; había en todo él cierta rapidez, cierto empaque. Era la suya una elegancia de salón; pero sin la flexibilidad y el don de caracterizarse o transformarse» (31). El conflicto entre Calvo y Mendoza, y la eliminación del último obstáculo para emparejar a éste con la Guerrero, se resolvió con una bien calculada campaña de prensa: «La Guerrero y Mendoza tuvieron desde el principio lo que se ha llamado «buena prensa»; y, según los maldicientes de entonces y la gente de teatro que

(31) J. Deleito y Piñuela, op. cit., pág. 109.

presumía de estar en el secreto, la causa no era sólo desinteresada admiración» (32).

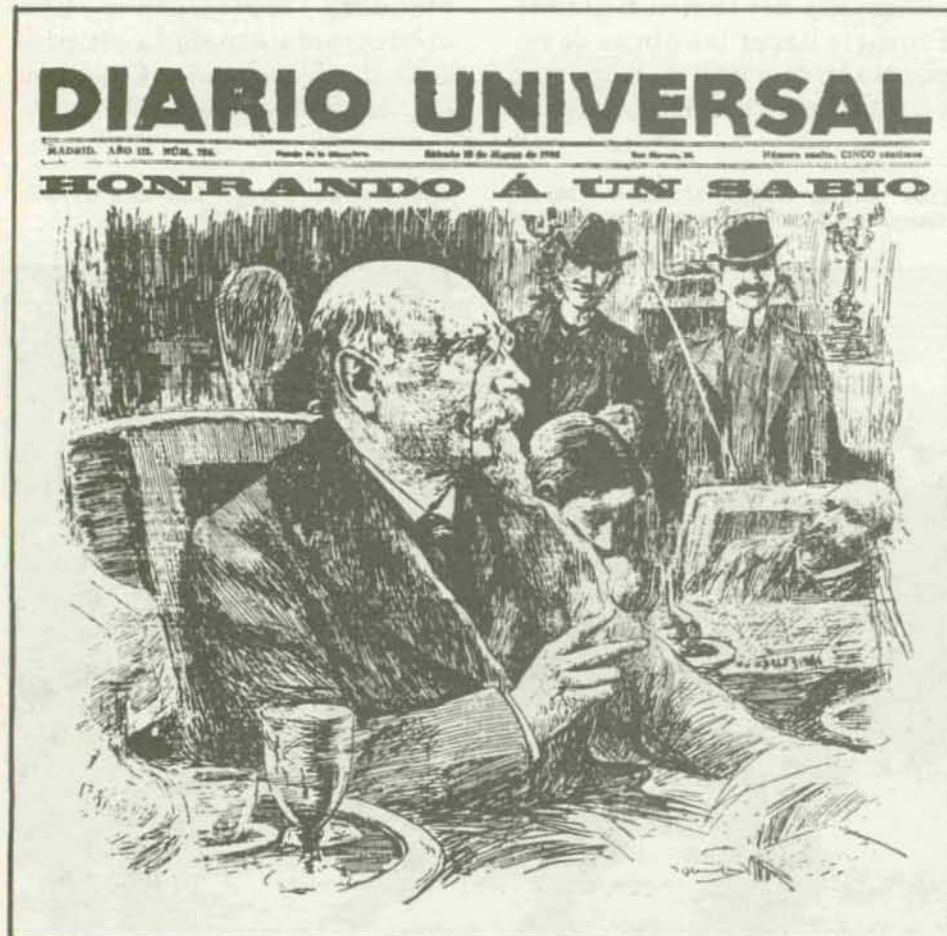
Gradualmente interpretó Mendoza los «galanes», mientras Calvo era relegado a los papeles de «carácter». Al primero le faltaba mucha experiencia y Calvo, «que no pasaba de los cincuenta años y era delgado, pudiendo rejuvenecerse con el afeitte escénico, no estaba aún para la reserva» (33). Enfermo y envejecido por los reveses teatrales, recibió la mayor afrenta a raíz del estreno de **Mancha que limpia**, con el que se reanudaba la producción dramática de Echegaray para la Guerrero en la sala del Español, ya restaurada. La obra, presentada el 9 de febrero de 1895, supuso un gran éxito de la Guerrero y Mendoza y una gran decepción para Calvo, a quien un sector de la crítica simplemente lo ignoró. Muy afectado, dejó el Español, formó compañía y presentó otra obra de Echegaray, **El primer acto de un drama**, en Barcelona, en Valladolid y en el Novedades, de Madrid. Pero ya no consiguió recuperarse: «Su pundonor susceptible y dignidad de artista heridos, su antigua e ingénita melancolía, agravada hasta hacerse morbosa y obsesionante, le acrearon una afección moral, que envenenó sus dolencias físicas» (34). A las pocas semanas, el 20 de abril, se produjo su muerte.

La empresa del Español, concebida con un hábil criterio utilitario respecto a los valores del drama, y montada sobre unas sólidas bases económicas, abrió un período de dominio de la escena española de más de veinte años. En 1896, la boda de la hija del empresario del Teatro Espa-

(32) *Ibid.*

(33) *Ibid.*, pág. 111.

(34) *Ibid.*, pág. 112.



Echegaray, en la «Cacharrería» del Ateneo. («Diario Universal», del 15 de marzo de 1905).



«El Motín», tituló esta caricatura retrospectiva. «Inválidos de la Política», expresando la situación de «paro forzoso» de Castelar, Serrano, Martos, Moyano, García Ruiz, Pavia, Echegaray (segundo a la derecha) y Topete, tras el advenimiento de la Restauración.

ñol, María Guerrero, con Fernando Díaz de Mendoza, conde de Balazote, conde de Lalaing y dos veces grande de España, representaba, a nivel de la superestructura cultural, la alianza entre la aristocracia y la alta clase media.

Uno de los dramas más representativos de este último período de Echegaray fue **La duda**, estrenado en 1898, obra que supuso un éxito apoteósico de la Guerrero y que, por su carácter y por su contenido, no podía hallarse más alejada de la problemática nacional y de la crisis de valores que los acontecimientos de ese año planteaban a los españoles.

A la protagonista, Amparo, se le hace creer que Ricardo, con quien se va a casar, ha tenido relaciones en secreto con la madre de ella, Angela. Enloquecida por esta calumnia, originada por Leocadia para vengarse de Ricardo por no haberse casado con su propia hija, **Lola**, Amparo concluirá estrangulando a Leocadia. La obra es rápida en acción, lógica y clara en su construcción

y con una irreprochable elaboración, en blanco y negro, de los caracteres melodramáticos. Teatralmente, los problemas se planteaban a partir de un tratamiento simbólico (Echegaray parece consciente en estos años, de la importancia creciente de Ibsen), tratando de simbolizar la Duda en el odioso personaje de Leocadia pero, las más de las veces, el símbolo se hace mujer de carne y hueso, convirtiéndose en aborrecible traidor de melodrama. Las crónicas de teatro de la época son un testimonio irrevocable de la servidumbre del texto a las condiciones histriónicas de las actrices, especialmente la Guerrero, y al gusto del público.

«En la escena que Amparo se vuelve loca, al final del segundo acto, María Guerrero mantuvo con tal arte la tensión dramática y lanzó con tal verdad la terrible carcajada en que se escapan los últimos destellos de su razón, que un estremecimiento de terror agitó a todos los espectadores y todas las manos batieron

palmas para tributarle ovación entusiasta. Otro tanto ocurrió con la tremenda escena final, en que Amparo, en su delirio, estrangula a Leocadia; una sacudida de horror conmovió a la sala entera, y nuevos y unánimes aplausos premiaron a la artista». En otra parte de la crónica, añade el crítico, comentando la interpretación del personaje de Leocadia: «Los murmullos de horror producidos cada vez que se presentaba en escena Leocadia, ha de tomarlos la señora Guillén como aplausos; lo odioso del personaje así lo requiere. Había algo de sobrenatural en aquella aparición» (35).

Durante esos años, la programación y repertorio de la compañía sabría orientarse y adaptarse a los nuevos cambios en el gusto del público. El mismo Echegaray, factor esencial en la creación y constitución de la nueva empresa,

(35) Ricardo Blasco, «Estreno de La duda», en *La Correspondencia de España*, Madrid, 12 de febrero de 1898.

aunque había escrito doce obras para la Guerrero, comenzaría a ser desplazado, primero por Galdós y, seguida, por Benavente y Eduardo Marquina. El sentido comercial de Ramón Guerrero supo dilatar el campo operacional, abriendo el mercado hispanoamericano. En 1898 se liquidaba, definitivamente, la influencia política de España en América, pero las nuevas repúblicas estaban deseosas todavía de recibir generosamente a los más brillantes exponentes de la cultura de la madre patria. La presencia de la compañía Mendoza-Guerrero en el continente americano descubrió un mercado seguro que fue insaciablemente explotado —se efectuaron más de veinticuatro viajes—, con unos ingresos fabulosos (36).

ORATORIA, POLITICA, TEATRO.

En realidad, el teatro en la Restauración era una pequeña farsa contenida dentro de otra inmensa. En este aspecto, es muy significativo descubrir todo lo que en la sociedad española de este período del siglo XIX había de «representación», en la vida política y, especialmente, en la intensa actividad parlamentaria, de la que el propio Echegaray llegó a afirmar:

«Eran espectáculos grandiosos, que rebosaban vida, que dibujaban un gran drama social y político, a la manera de los dramas de Shakespeare. No como una tragedia clásica de grandes líneas majestuosas, en que todo es noble: los personajes, las acciones, los accidentes, las catástrofes. No; lo grande y lo pequeño se resolvían en aquel

drama palpitante...; lo sublime y lo grotesco, rayos de luz y salpicaduras de barro, lo que despierta la admiración y la domina, lo que arranca la carcajada o el ademán grotesco» (37).

Juan Valera ya había observado que entre todas las artes, la oratoria y la dramaturgia «son las dos que ponen en más estrecha y poderosa comunión el alma del artista con el alma del pueblo» (38). Y Azorín, preocupado por el mismo tema, analizaba las semejanzas entre el arte del orador y el del actor, sobre las que haría unas sutiles reflexiones. Mantenía Azorín que el orador, a la vista y en contacto con el público, va como modelando y plasmando su discurso según el secreto sentir de los oyentes; y, aunque el discurso haya sido previamente organizado y meditado, el público, en el curso de la oración, «habrá ido marcándole con su actitud, las modificaciones de tono, de matiz, de inflexiones de voz, de transigencia o de hostilidad, en que el orador no pensó jamás» (39). Relacionando estas técnicas oratorias con las del trabajo del actor, advertía Azorín:

«¿Cuál es el arte del actor? Todas las palabras que ha de pronunciar están trazadas de antemano; no queda a disposición del artista de la escena más que el gesto, la entonación, el ademán, los movimientos. Y ese campo que parece reducido, es extensísimo. Dentro de él puede el actor plasmar, modelar, amasar la materia de la obra, del mismo modo que el orador su discurso. Y de idéntico modo, el actor, sobre la escena, ne-

cesita, ansía, pide, busca la colaboración del público. Tal pasaje difícil de la obra que se está representando podrá ante la actitud del público, ser interpretado de otro modo, en el gesto, en los movimientos. Y tales palabras, que podrían, ante otro auditorio, ser dichas de un modo rotundo, terminante, enérgico, han de ser pronunciadas ahora de una manera rápida, insinuante, como al descuido... Las modificaciones en la interpretación de una obra —sin tocar para nada el texto— pueden ser variadas» (40).

La oratoria parlamentaria comportaba una técnica, un estudio, unas determinadas formas de «actuación» previamente ensayada por el orador. Castelar usaba en sus discursos profusión de flores retóricas y en el transcurso de ellos su voz se iba robusteciendo hasta alcanzar «efectos de sonoridad maravillosos que concluían por hechizar y electrizar al auditorio más refractario» (41). En su experiencia parlamentaria, a Echegaray le fascinó este aspecto de teatralidad en la intervención de los oradores, que, sin duda, aprovechó para la elaboración de sus célebres «efectismos». De la actuación de Ríos Rosas en las Cortes, ofrece Echegaray esta valiosa referencia que remite, inequívocamente, al tiempo de recursos expresivos en sus primeros dramas, del período de Calvo y de Vico:

«Ríos Rosas era un gran tribuno; pero era, sobre todo, un orador de combate. El necesitaba la lucha, el ataque, el golpe devuelto, la espada que choca con la espada, la chispa que salta al golpe violento de los hieiros. En suma, Ríos Rosas era un admirable batallador par-

(37) José Echegaray, *Recuerdos*, III, Madrid, 1917, pág. 196.

(38) Juan Valera, «Discurso de Valera en el Ateneo», *Revista de Obras Públicas*, no. 1.539, marzo de 1905, pág. 166-167.

(39) Azorín, «Sassone y las candilejas», en *ABC*, Madrid, 6 de octubre de 1947.

(40) *Ibid.*

(41) Marqués de Lozoya, *Historia de España*, vol. VI, Barcelona, 1967, págs. 167-168.

(36) Véase, R. Manzano, *op. cit.*, págs. 79-98.

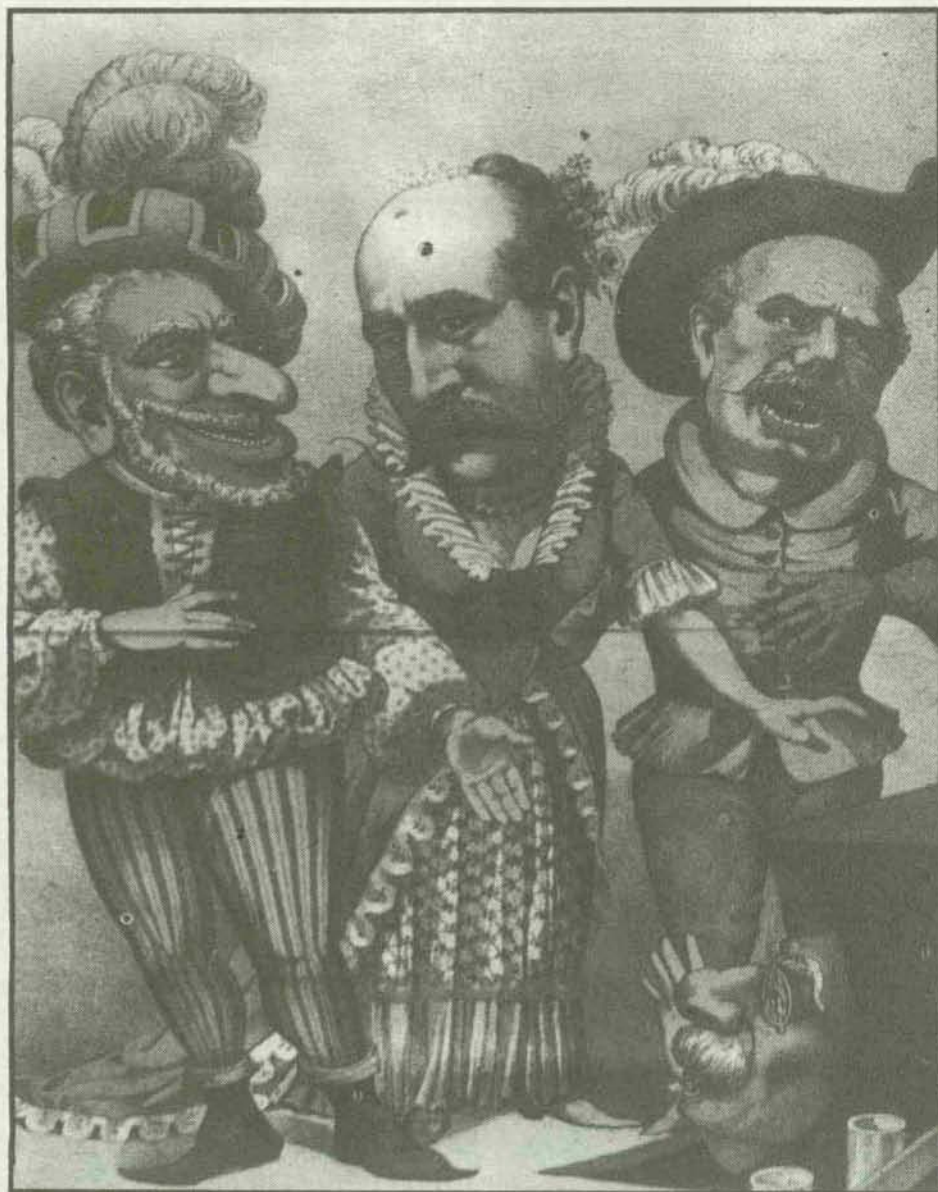
lamentario. Sus frases quedaban siempre esculpidas. Cuando se levantaba y apoyaba las manos en el banco de delante y empezaba a oscilar su cuerpo, como el del león que se prepara para dar el salto; y entre párrafo y párrafo respiraba fuerte, con respiración que unas veces era el ronquido andaluz de la Serranía, y otras veces semejaba el rugido de la fiera; y de este modo interrumpía a trozos el discurso para dar paseos a lo largo del banco, los diputados se iban retirando poco a poco haciéndole espacio, y al fin se quedaba solo, rugiendo, perorando con voz poderosa, y cuando era preciso, lanzando un latín de Tácito,

que la mayor parte de los oyentes no entendía, pero que a todos les aterraba» (42).

En realidad, un concepto teatral dominaba en todos los aspectos de la vida política, y no sólo en el Parlamento. Los historiadores han percibido este concepto de la política como «representación», especialmente en el período de la Restauración, al que Vicens Vives denominó «parodia democrática» y a la vida parlamentaria de ese período «grandilocuente comedia» (43). En la Restauración, al eliminarse

(42) J. Echegaray, *Recuerdos*, III, págs. 216-217.

(43) J. Vicens Vives, *Obra dispersa*, V, Barcelona, 1967, págs. 124-125.



Caricatura satírica, aparecida en «El Motín». (La figura del centro es Echegaray).

en el proceso político del país la presencia y la acción popular, la mayoría de la sociedad había quedado reducida a una posición pasiva e inoperante frente al acontecer político que ante ella se desarrollaba. En este sentido, la relación de sociedad con escena política, se presentaba en cierto modo muy similar a la de audiencia con representación teatral. Lo que explica que para el gran público, tendieran a difuminarse los límites entre espectáculo y política, invistiéndose ésta de un carácter de representación de gran guiñol. Los medios informativos, principalmente los periódicos, ofrecían a sus lectores los hechos políticos enmarcados en el gran retablo nacional: «La comedia de la semana», «La última suerte, por Cánovas», «Drama en un acto», «La función del Real», «La hostería de la Paz», «La corrida política», «Teatro de la Nación», «Castelar, Sagasta y Cánovas practicando la esgrima y haciendo turno», «Teatro político», «Entre Bambalinas», «Entre bastidores», «Estreno del drama Los Conservadores», forman una breve muestra de la constante serie de referencias periodísticas que interpretaban el hecho político como espectáculo dramático, circense o taurino. Política y teatro respondían, por consiguiente, a un mismo concepto de espectáculo, cuya previa confección y manipulación del éxito tenía, a veces, un mismo origen. Como se ha mostrado, Felipe Ducazcal organizaba el éxito —o impedía el fracaso—, de la entrada de don Amadeo en Madrid y los triunfos de Echegaray en la escena, quien, en definitiva, no hizo, como dramaturgo, sino adaptarse al artificio político manipulado por Cánovas y por Sagasta y por el caciquismo de ese período histórico de España ■ A. C.